

Pisanie zmieszane z codziennością – nowa odmiana obecności procesu twórczego w prozie współczesnej

Anna Łebkowska*

DOI 10.24425/rl.2024.153206

ruch literacki • R. LXV • 2024 • Z. 6 (387) PL • **antropologia procesu twórczego**

zeszyt pod red. Anny Łebkowskiej i Iwony Boruszkowskiej

(Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego)

Numer dedykowany Pani Profesor dr hab. Magdalenie Popiel z okazji Jubileuszu

PL ISSN 0035-9602

Gdyby spytać o zmiany, jakie zachodzą w powieściowej fikcji literackiej drugiej i trzeciej dekady XXI wieku, można by odpowiedzieć, że mniej widać w niej sygnałów metaświadomości przejawiających się w autotematycznych dygresjach czy w dyskursywnych uwagach na temat samego procesu kreacji. Od jakiegoś czasu – co już zresztą zauważono zarówno w literaturze polskiej jak i światowej – zabiegi te ulegają pewnemu wyciszeniu i minimalizacji. Oczywiście nie twierdzę, że przejawów tych nie ma, jednak rzadziej przybierają postać dyskursywnych rozważań, znamionuje je raczej wyciszenie bądź wydzielenie w sferze paratektu. Mogą się, po pierwsze, uobecnić poprzez figurę w obrębie świata przedstawionego. Myślę

* Anna Łebkowska – prof. dr hab., Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński, Kraków.

ORCID: 0000-0002-3954-5388



Artykuł jest opublikowany w otwartym dostępie (open access) na warunkach licencji Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

tu – na przykład – o pojawiającej się pod sam koniec *Ksiąg Jakubowych* osobie, która zostaje ukazana jako podmiot opowiadający i piszący

... postać z twarzą oświetloną białą poświatą [...] dzięki ruchom palców tej postaci w jasnej płaskiej plamie światła pojawiają się znikąd litery i ustawiają karnie w rzędkie.¹

Po drugie, mogą dać znać o sobie w formie śladu procesu twórczego, jak u Zyty Rudzkiej w *Krótkiej wymianie ognia*, gdzie znajdujemy jedynie znikomy fragment, w którym narratorka odsłania się jako osoba pisząca wypowiadając słowa:

nie mogę wierszować. Już nie. Nie potrafię przenieść życia do pisania. Literatura to przywilej alternatywnej egzystencji, dar drugiego istnienia.²

Po trzecie wreszcie, bywa, że refleksja autotematyczna przesunięta zostaje do paratekstu. W motcie do *Małych lisów* (2013) Bargielskiej czytamy:

- nieczęsto się zdarza, żeby tamtejsze kobiety opowiadały historie dla przyjemności?
- cóż, zazwyczaj chodzi o życie.

(I tu muszę wymyślić jakąś postać, naukowczynię, antropolożkę wręcz taką, jak ona mówi w wywiadzie dla zupełnie innej, wymyślonej angielskiej gazety w drugiej połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, mogłaby mieć na imię Beth Annie i taras z papugami, a jak na nazwisko, to jeszcze muszę wymyślić. Coś przez duże en).³

Prześmiewczy dystans wobec wymogów stawianych mottom połączony z autoironią, widoczny jest nawet w wyeksponowanej tu nieporadności stylistycznej („wręcz taką, jak ona mówi”).

Jednocześnie uogólnione uwagi o procesie tworzenia, jak również te dotyczące szeroko rozumianej samoświadomości twórczej, zaczynają ostatnio przesuwać się na obszar osobny, także w wymiarze gatunkowym, i tu zdecydowanie się rozrastają⁴. Świadczy o tym pierwsza fala tekstów skoncentrowanych na omawianiu samego procesu pisania zauważalna pod koniec lat 90. W 1998 ukazuje się nakładem wydawnictwa Czarne zbiorowy tomik *Lekcja pisania*, tu wypowiadają się m.in. Chwin, Stasiuk, Pilch, Grynberg,

1 O. Tokarczuk, *Księgi Jakubowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014, s. 22–23. Pozostałe strony pochodzące z tego wydania lokalizowane w nawiasach ze skrótem „KJ”.

2 Z. Rudzka, *Krótką wymianę ognia*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2018, s. 184.

3 J. Bargielska, *Małe lisy*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013.

4 Ograniczam się tu do prozy. Nowe zjawiska pojawiają się także w liryce, na ten temat: A. Waligóra, *Nowy autotematyzm? Metarefleksja w poezji polskiej po roku 1989*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2023.

Szymborska, Tokarczuk, a już w następnym roku, nawiązujący do podręczników creative writing, tom *Twórcze pisanie dla młodych panien* autorstwa Izabeli Filipiak. W obydwu narracja o własnym procesie twórczym zajmuje istotne miejsce. Następnie, w połowie drugiej dekady XXI wieku, po pewnym okresie wyciszenia, wyraźnie zauważalna staje się narastająca fala rozmów-rzek. Choć tu właśnie skupienie uwagi na procesie twórczym ulega pewnemu wyciszeniu⁵. I wreszcie fala trzecia, ostatnio zwłaszcza wyraźna: mianowicie szeroko rozumiane eseje, w których temat własnej kreacji wysuwa się na plan pierwszy. Wystarczy wymienić tomy esejów, jak np. *Czuły Narrator* Olgi Tokarczuk, *Po piśmie* Jacka Dukaja, czy tom Ingi Iwasiów *Odmrażanie. Literatura w potrzebie*⁶, w którym znajdujemy połączenie wątków autotematycznych, w tym także autobiograficznych (i powiązanych z pandemią) z uwagami dla studentów szkoły pisania.

Sytuacja komplikuje się jednak tam, gdzie żywioł autobiograficzny w rozmaitych swoich odsłonach (w postaciach autofikcji czy splecionych ze sobą odmian pisania sobą i pisania siebie⁷) dominuje. Otóż – i o tym jest niniejszy artykuł – w ostatnich kilkunastu latach dają się zauważyć, właśnie na tym obszarze, a więc szeroko rozumianej prozy o charakterze autobiografizującym, znamienne przesunięcia. Obecnie mamy do czynienia z sytuacją, w której uwagi na temat samego procesu tworzenia pojawiają się wprawdzie często, jednakże mają charakter – by tak rzec – ścisłego współbycia z otaczającym światem, materią i codziennością. Przy czym codzienność ta może być uciążliwa, stawiająca opór, zawłaszczająca podmiot, ale też może go zmuszać do aktywności i jednocześnie uspokajać, i niekiedy (bo nie zawsze) umożliwiać wypełnione sensem funkcjonowanie w świecie. W prozie współczesnej nie chodzi jednak, a przynajmniej nie tylko o – dobrze już znane i wielokrotnie analizowane – łapanie, chwytywanie codzienności i jej zapisywanie. Rzecz w tym, że – nieco inaczej niż dotychczas – to właśnie codzienność nasycona konkretnymi, relacjami społecznymi, nieustannie doświadczana afektywno/cieleśnie/intelektualnie spleta się z procesem pisania, także ukazany w wymiarze materialno/cieleśnym.

Dobrym początkiem będzie sięgnięcie do rozmowy-rzeki pt.: *Jaka piękna iluzja* (2017) przeprowadzonej przez Justynę Dąbrowską z Magdaleną Tulli⁸.

5 Por. A. Łebkowska, *Rozmowy z pisarką/pisarzem – nowa odsłona?*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1. Wystarczy wymienić rozmowy Eweliny Pietrowiak z Jerzym Pilchem, Doroty Wodeckiej z Andrzejem Stasiukiem, Justyny Dąbrowskiej z Magdaleną Tulli czy rozmowy Drotkiewicz i Doroty Masłowskiej. Wszystkie książki ukazały się w latach od 2013 do 2017.

6 I. Iwasiów, *Odmrażanie. Literatura w potrzebie*, Szczecin 2020.

7 Nawiązuję tu do książki R. Nycza, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2001.

8 Muszę tu od razu zaznaczyć, że rozmowy-rzeki nie będą tym razem głównym przedmiotem moich badań.

Otóż na pytanie: „Od kiedy zajmujesz się pisaniem?”⁹ pada odpowiedź: „lepiej zapytaj od kiedy notuję” (Jpi, 74) i dodaje: „do dziś notuję na karteczkach... O zobacz, ile tu mam takich karteczek” (Jpi, 75). Na kolejne pytanie Dąbrowskiej „Co potem z tymi karteczkami robiłaś?” pisarka odpowiada: „Gubiłam. Zbierałabym, ale wsiąkały w bałagan, w którym wtedy toczyło się całe moje życie” [podkr. A.Ł.]. „Kiedy dodawałam fragmenty, poszerzała się wewnętrzna przestrzeń tej całości, rozcinałam arkusz nożyczkami, wklejałam nowe bloki tekstu między stare. Czasem, wszystko w domu było usmarowane klejem” (Jpi, 78).

Oczywiście od razu łączymy w pamięci przeklejanie „bloków tekstów” z metaforycznym „zszywaniem”, o którym pisała Nałkowska, czy z patchworkowym *écriture feminine*. Rozcinanie własnego tekstu i ponowne łączenie jego fragmentów okazuje się kwestią zasadniczą dla samego tworzenia. Jednocześnie u Tulli wyraźne jest podporządkowywanie się swoistemu Dajmonionowi, zantropomorfizowanej mocy sprawczej tekstu. Na zadane pytanie: „tekst ma swoje życie wewnętrzne?” odpowiedź brzmi: „Ma i pewnego dnia mówi do mnie: «Tamto mi wykreśl, nie chcę». Nie stawiam się i wykreślam” (Jpi, 80). Właściwy cel zostaje wprost dookreślony, gdy pisarka na pytanie „O czym to jest?” odpowiada na zasadzie odsłonięcia niebezpieczeństw towarzyszących powstawaniu dzieła: „Jest o tym, że mocy sprawczej może towarzyszyć pycha i brak współczucia – i co wtedy?” (Jpi, 73). Proces kreacji opisany przez Tulli winien prowadzić do współczucia czy współbycia z drugim istnieniem. Tym samym, oswajanie świata i zarazem współodczuwanie z innym pełnią, zgodnie z deklaracją samej autorki, nadrzędną rolę w jej procesie twórczym. Równie istotny jest tu jednak wymiar materialny, owe karteczki „wsiąkające w bałagan”, mnożone w nadmiarze, łatwe do zgubienia, odsłaniające żmudne wymagania zwykłej, osaczającej codzienności¹⁰.

Inaczej rzecz wygląda u Grzegorzewskiej w *Wilczej rzece*¹¹ (z całej twórczości pisarki ograniczam się tylko do tej książki), gdzie zasadniczym tematem są nieustanne przeprowadzki głównej bohaterki, pierwszoosobowej narratorki Wioletty i jej córki, walka o przetrwanie w sytuacji zagrożenia, ucieczka przez agresywnym, niebezpiecznie przemocowym, byłym mężem, szukanie mieszkania, niekiedy głód, lęk wieloraki, przede wszystkim o córkę: przed molestującymi ją rówieśnikami, ale też przed ingerencją

9 Magdalena Tulli w rozmowie z Justyną Dąbrowską, *Jaka piękna iluzja*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2017, s. 74. Strony w nawiasach pochodzące z tego wydania lokalizowane w dalszej części tekstu skrótem „Jpi”.

10 Konieczność nieustannego notowania być może stanowi pozostałość dziecięcej dysgrafii, o której pisarka niejednokrotnie wspomina. Oczywiście obawiam się tu uproszczeń, więc jedynie zaznaczam ten wątek.

11 W. Grzegorzewska, *Wilcza rzeka*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2021. Strony w nawiasach pochodzące z tego wydania lokalizuję w dalszej części skrótem „Wr”.

opieki społecznej, przed pozbawieniem praw rodzicielskich i przede wszystkim przed wykryciem schronienia przez agresywnego gnębiiciela. Wszystko dzieje się w Wielkiej Brytanii, głównie w skupisku imigrantek, w sytuacji podwójnego zamknięcia, co prawda z założenia przynajmniej gwarantującego bezpieczeństwo. Po pierwsze z powodu pandemii (w tym kontekście o prozie Grzegorzewskiej pisała ostatnio ciekawie Joanna Szewczyk¹²) i po drugie ze względu na konieczność ukrywania się w domu opieki. Krytyka literacka (Inga Iwasiów)¹³ od razu dostrzegła owo wkrzątywanie się w rzeczywistość (termin – jak wiadomo – autorstwa Brach-Czajny). Cała książka wypełniona jest szczegółowym opisem każdej czynności, kontaktów, rozmów, ale też sprzątania, zmywania, zakupów i in. Narratorka znakomicie daje sobie radę, nabieramy wręcz przekonania, że w tych działaniach świetnie się odnajduje, wyręczając swoje współmieszkanki, które zresztą jej – bliskie natrętwu – porządkowanie chętnie wykorzystują. Potrzeba nieustannego organizowania, układania dookólnej rzeczywistości to właściwie główna jej cecha, warunek przetrwania i sposób walki z lękami. Ma co prawda za sobą próbę samobójczą, od czasu do czasu mdleje i trzeba wezwać pogotowie, ale przynajmniej nikt jej nie odbiera córki.

Wydawałoby się, że wszystkie starania o utrzymanie normalności, tak detalicznie ukazane w *Wilczej rzece*, stanowią remedium na problemy i zagrożenia czyhające na narratorkę. Można by – przedwcześnie – zamknąć interpretację tej prozy pisząc o poszukiwaniu ocalenia w codzienności i w jej rytuałach. I trudno by się było z tym nie zgodzić, gdyby nie fakt, że narratorka jest pisarką. Informacje na ten temat są wprawdzie przejrzyste, ale bardzo rzadko udostępniane w tekście, uprzystępniane niejako mimochodem. Dowiadujemy się właściwie przypadkiem, że „w tym wszystkim” narratorka „jeszcze pisze książki” (Wr, 105), parędziesiąt stron dalej, że prowadzi poszukiwania w związku z biografią Sergiusza Piaseckiego, którą zamierza spisać. I w innym miejscu, w formie wspomnienia: „W końcu zobaczyłam ocean, bo dzięki temu, że jestem pisarką, zostałam zaproszona do Stanów” (Wr, 199). Zastanawiające jest to, że o samym procesie twórczym, w podstawowym – by tak rzec – zakresie tego pojęcia, tzn. jako refleksji na temat procesu kreacji, uwag o zamyśle pisarskim itp. nie dowiadujemy się niemal nic. Zdawałoby się, że owo „jestem pisarką” można potraktować jako jeszcze jedną rolę w życiu... i tyle. Zwłaszcza kiedy znajdujemy takie zdania przedstawiające szczepienie na COVID:

– Dziś dostaniesz modernę. W które ramię kłuć?

Zawahałam się. Prawej ręki potrzebowałam do pisania.

12 J. Szewczyk, *Pandemiografie, teorie, praktyki, prognozy*. „Teksty Drugie” 2023, nr 2.

13 I. Iwasiów, dz. cyt.

– W lewe.

Podwinęłam rękaw bluzki. (Wr, 345)

Nie da się jednak przejść obok tego pragmatycznego podejścia do własnego ciała na zasadzie kolejnego dodatku do porządkowania codzienności, przede wszystkim ze względu na fakt, że owo pisanie jest ukazane jako właśnie od cielesności uzależnione:

Kiedy Bess mordowała mrówki [...], ja zapisywałam swoje obserwacje w telefonie. Od jakiegoś czasu właśnie tak sporządzałam moje notatki, nawet jeśli bolały mnie od tego ręka i palce [...] Świat, który tak szybko zmieniał się przez pandemię trzeba było łapać na gorącym uczynku. Puls krwi przepływającej przez kciuk, którym wystukiwałam treść, narzucał mi inny rytm [wyróżnienie A.Ł.]. Piszac w ten sposób, wracałam pamięcią do szkoły podstawowej i czułam się, jakbym uderzała pałeczkami w cymbałki. Pisanie przypominało mi wygrywanie melodii, która sama komponowała się pod skórą. Klawiatura w laptopie spowalniała proces. Nie nadążałam za myślami, które zazwyczaj galopowały. Trzeba było je złapać w pułapki zdań, zmieniać w inną materię. (Wr, 304–305)

Co istotne: nacisk jest tu kładziony nie tylko na przechwycenie, zatrzymanie każdego dnia, ale też na samo wstukiwanie rytmu. Owszem, można powiedzieć, że „złapanie w pułapki zdań” jest właśnie chwytniem, zapisywaniem codzienności, domykaniem w literaturze, jednak z drugiej strony w tej cielesnej – i zarazem powiązanej z technologią – rytmizacji

Puls krwi przepływającej przez kciuk, którym wystukiwałam treść, narzucał mi inny rytm (Wr, 304)

akt twórczy staje się kompulsywnym zapisem, koniecznością nie tyle łagodzącą, ile wspomagającą możliwość funkcjonowania w trudnych do przetrwania warunkach. Jeśli nawet przyjąć, że sprzątanie, zmywanie i cała sytuacja życiowa domaga się zapisu i zarazem pozwala na chwilę skleić rozsypujący się świat, to samo pisanie w swym czynnościowo/cielesnym wymiarze przynosi coś jeszcze. Po pierwsze, mimo nikłej obecności sygnałów na temat pisarskiej aktywności zakładamy, że czytany przez nas tekst *Wilczej rzeki* jest efektem praktyki pisarskiej głównej bohaterki, jej kompulsywnej, afektywnej potrzeby natychmiastowego notowania. Wszak właśnie wstukiwanie gwarantuje najszybszy zapis. Po drugie, dotknięcie ekranu utożsamia się tym samym z bezpośredniością, z kontaktem z przedmiotem, który sam także jest stabilizatorem codzienności i zarazem poświadczaniem „życia z rzeczami”¹⁴.

¹⁴ Trawestuję tytuł jednego z rozdziałów książki B. Olsena, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. Bożena Shallcross, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2013. Tamże na s. 216–217 o stabilizującej funkcji rzeczy.

Nie ma tu ani autoafirmacji, ani celebryckiego zachwyty, czy ironicznego upajania się sobą i wymogu uwagi; jest skrajny minimalizm, który znakomicie się broni, odsłaniając próbę uchwycenia z jednej strony twardego kontaktu ze światem, z drugiej jednak bycia poza nim, w sferze przemilczanej; wszak do końca nie mamy pewności, jakie treści wstukuje narratorka.

Z kolei Małgorzata Lebda w wydanej w 2023 roku powieści pt. *Łakome*¹⁵ prowadzi pierwszoosobową narrację z perspektywy wnuczki opiekującej się nieuleczalnie chorą, umierającą babką. Pozwalam sobie włączyć *Łakome* do niniejszych rozważań, mimo że gatunek: powieść – zostaje zasygnalizowany jako podtytuł. Jednakże rzecz została napisana w stylu prozy autobiografizującej, na zasadzie quasi-autobiografii i zarazem w konwencji powieści rodzinnej. Świadczą o tym: narracja w pierwszej osobie, bohaterowie określani głównie w relacjach pokrewieństwa, nasycenie tekstu wspomnieniami z dzieciństwa.

Świat powieści Lebdy pogrąża się we wszechogarniającej atmosferze nieuchronnej śmierci, której grożą powiększa działająca tuż obok ubojnia zwierząt, jednak – nieco paradoksalnie – przenika go aura harmonii i empatii. Niezwykle pieczołowicie przedstawione zostają tu konkretne działania związane z urządzeniem pokoju dla chorej: malowanie ścian, wybór koloru, przynoszenie roślin, dokładnie wyliczonych. Owo sprawozdanie z codziennych czynności przeplatane jest rzadkimi, ale znaczącymi uwagami na temat poezji tworzonej przez narratorkę. Uwagi te podsuwane są w sposób nienachalny, wplecione w dialogi w zdaniach bezpośrednio odnoszonych do twórczości. Oto kilka przykładów:

Możliwe, że zrobię z tego wiersz. (Ł, 158)

O poezji babka wie wiele, interesowało ją, czym się zajmuję. (Ł, 87)

To ładne: Jest zamężna ze światem, wezmę to do wiersza, mówię babce. Bierz, bierz, mówi, bierz. (Ł, 214)

Znajdziemy tu też cytaty z poezji Miłosza, Nowaka, Miłobędzkiej i wprost ujawnioną sytuację tworzenia:

Rankami, kiedy idę zająć miejsce przy biurku, żeby pracować nad kodem, czystym, intuicyjnym. Pięknym, takim, jaki niekiedy mi się śni, znajduję go często wśród jelenich wieńców. (Ł, 28)

Trudno zarazem oprzeć się wrażeniu, że tak naprawdę pojawiające się, rozproszone lakoniczne informacje na temat pisanych przez autorkę wierszy okazują się istotnym zwornikiem całej książki, funkcjonując podobnie

¹⁵ M. Lebda, *Łakome*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2023. Numery stron w nawiasach, poprzedzone skrótem „Ł”, pochodzą z tego wydania.

do Barthesowskiego *punctum*¹⁶. Jako zatem rodzaj przebicia, odczucia tego „co mnie nakłuwa”¹⁷, ale zarazem – ciągle używam Barthesowskich kategorii – łącząc je, niejako wbrew ich twórcy na zasadzie współobecności, przenikania się *studium* i *punctum*, jako dwóch nie osobnych, ale nakładających się na siebie możliwości odbioru¹⁸. Nie chodzi tu bowiem jedynie o niedające się intelektualnie czy semantycznie wytłumaczyć ukłucie, ale o ujawnienie uskoku w odbiorze świata, o przeskok do innego wymiaru. Przede wszystkim można to przebicie potraktować jako punktum/dotknięcie¹⁹, które ma moc przesłaniania tego co przerażające, niczym odskocznia od cierpienia dla głównej bohaterki/narratorki. Można też potraktować je inaczej: nieco paradoksalnie, jako afektywny zwornik między światem aktywności życiowej, światem umierania i wreszcie światem poezji. Nie sposób w tym momencie nie zaznaczyć, że cała powieść zbudowana jest na zasadzie rozpisania zdań na wersy i wielokrotnie powracającej rytmizacji. Rytm ten widoczny jest w sympojetycznym²⁰ charakterze ukazanego świata. U Lebdy codzienność daleka od miejskiego hałasu ma charakter cielesno-afektywnej analogii ze światem zwierząt. Analogia ta widoczna jest nie tylko w procesie współ-umierania (terminalna choroba, ginące w ubojni zwierzęta), ale także w zainteresowaniu chorej dźwiękami wydawanymi przez ptaki. Rytmiczne odtwarzanie ptasich dźwięków: „«Prrrit» powtarza babka, «prrit»” (Ł, 98), czy naśladowanie głosu sójki, wielokrotnie wymawiane: *Kja-kja-kja* (Ł, 88–89) odsłania dążenie do bliskości, swoistej symbiozy ze światem roślin, zwierząt i ptaków, w pewnym momencie padają słowa o babce: „*przypomina ptaka*” (Ł, 205). Ta wspólnota łączy się z rytmem poezji przenikającym całą książkę. W zakończeniu zatytułowanym *Niebo*, w którym czytamy:

Kiedy babka się budzi, palczkami palców prawej ręki, tej od strony kaloryfera, cicho gra na chłodnych żebrach tego domu: puk,puk, puk,puk, puk, puk. (Ł, 295)

Zapisane w tekście powtórzenie jednocześnie uruchamia afekty i przed nimi chroni: osłania przed lękiem i oswaja śmiertelną chorobę. Powtarzana onomatopeja – zwielokrotniona, wszak oprócz dźwięku stukania chodzi tu

16 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

17 Tamże s. 73.

18 Nakłucie, rozdrapanie, ukłucie jest zresztą jednym z motywów spajających tę powieść.

19 Już po napisaniu tego tekstu znalazłam artykuł M. Lebdy: „*Punctum*” wiersza, „*punctum*” fotografii, [w:] *Literatura wykadrowana*, pod red. J. Kowalskiego i M. Pranke, Toruń 2016.

20 Sympoiesis – „sún” (razem) i „poîēsis” (tworzenie, produkcja), co oznacza „tworzenie razem” lub „stawanie-razem”, termin zaproponowany przez Donnę Haraway.

także o odgłos wydawany przez dzięcioła – nie tylko poświadcza niepokój umierającej, ale też kojarzyć się może z pukaniem Losu (V symfonia Beethovena), z pukaniem do drzwi Nieba (*Knockin' on Heaven's Door* Boba Dylana), czy z rytmem uderzeń potwierdzających witalność i chęć życia²¹. Owa „cicha gra na chłodnych żebrach tego domu” słyszana i doświadczana przez narratorkę jest nakłuciem sfery tego co przejmujące, nieokreślone i jednocześnie stanowić ma zszycie, oswojenie, próbę osiągnięcia – mimo wszystko – harmonii, stając się zarazem – niewypowiedzianym wprost, ale przecież wyraźnie i wielokrotnie podsuwanym – rytmem poezji.

Jeszcze inaczej sygnały kreacji przekazywane są czytelnikom w twórczości Doroty Kotas. W wydanych w 2019 *Pustostanach*²² deklaracja bycia pisarką tworzy opartą na wyraźnej ironii ramę widoczną w prologu i epilogu, stanowiąc jednocześnie istotny zwornik fabuły. Na stronie 10 czytamy:

Tego dnia chciałam uporządkować poddasze i wynieść z domu niepotrzebne przedmioty, żeby zrobić na górze pracownię, w której będę mogła napisać książkę. Na razie nie mogę pisać, ponieważ nie mam pracowni. Ale wymyśliłam już tytuł i wiem, jak będzie wyglądała okładka mojej książki [...]. Mam poczucie, że większość pracy jest za mną. Wystarczy, że pomaluję ściany, naprawię elektrykę, wymienię okna, zerwę lino-leum, ustawię przy oknie stół, kupię odpowiednie kwiaty, uszyję dywan, napiszę kilka-set stron, upiekę świąteczne ciasto jak prawdziwa kobieta, która dobrze sobie radzi i wtedy będę mogła wysłać książkę do wydawnictwa, a potem od razu cieszyć się życiem jak wszystkie sławne pisarki, którym zazdrozczę chociaż ich nie znam. (P, 10)

Ostatnie zdanie rozdziału pt. CV zamykającego *Pustostany* brzmi: „Teraz chciałabym jednak przede wszystkim pisać” (P, 182). Tej chęci towarzyszy – znowu – nieustanne wkrzątywanie się w codzienność, organizowanie życia, szukanie pracy. Szczegółowy opis dorywczych zajęć łączy się tu z próbą utożsamienia się z istniejącym w kulturze wzorcem narracyjnym „bycia pisarką”:

A gdy poznam nową osobę, nie będę musiała zastanawiać się już kim jestem, i co robię w życiu, będę mogła za to śmiało powiedzieć: „Jestem pisarką”. (P, 11)

Organizowanie dookólnego świata ma zapobiegać jego nieuchronnemu rozkładowi, zanikowi, rozsypce. Rzeczywistość ukazana zostaje nie tylko poprzez pustoszejącą – z powodu umierających lokatorów – kamienicę, którą zamieszkuje narratorka, nie tylko poprzez znikanie mebli i przedmio-

²¹ Nawiązuję tu do *Kontenera* M. Bienczyka i do wielokrotnie powracającego rytmu uderzeń obcasów.

²² D. Kotas, *Pustostany*, Wydawnictwo Niebieska Studnia, Warszawa 2019, s. 10. Strony w nawiasach, poprzedzone literą „P” pochodzą z tego wydania.

tów wynoszonych przez złodziei, czy poprzez zjadanie zapasów przez tych, którzy pozostali przy życiu, ale także jako – utrzymane w konwencji onirycznej – stopniowe cielesne ubywanie: „A dzisiaj rano obudziłam się bez małego palca u nogi” (P, 13), „Nie mam już prawie całej nogi” (P, 16). Im więcej stresujących doświadczeń spotyka narratorkę, tym silniejsze stają się tego typu doznania „Ciało ścieka mi wtedy po łokciu. Kapie na spodnie” (P, 120). Czytając *Pustostany* odnosi się wrażenie, że pretendowanie do bycia pisarką ma być rodzajem terapii i ochroną przed agresywnym światem. Sam proces pisania (choć głównie *in spe*) ma być wypełnieniem umykającej rzeczywistości, odchodzenia sąsiadów, tracenia życia, ma pełnić funkcję remedium wobec zaniku i rozplywania się własnego ciała, ubywania zapasów, zmniejszania się liczby przedmiotów (skrupulatnie wyliczanych), innymi słowy służyć ma dotworzeniu, wypełnieniu pustostanów.

W wydanych przez tę samą autorkę w 2021 r. *Cukrach* mogłoby się wydawać, że mamy do czynienia z podobną sytuacją, zdominowaną przez autofikcję zwłaszcza gdy czytamy na początku:

Chciałabym napisać samą prawdę²³

a następnie:

Czy to możliwe, że to wszystko wydarzyło się naprawdę? Trudno powiedzieć. Chcę pisać prawdę i tego jestem pewna. Ale często coś sobie wyobrażam albo koloryzuję [...]. Mam też taką przypadłość, że jestem gotowa uwierzyć w to co wymyślam, i to do tego stopnia, że zapominam, co wymyśliłam, a co jest prawdą. (C, 24)

Jednakże deklarowana szczerłość pierwszego zdania ma też inne podłoże. Prowadzi mianowicie do ujawnienia czytelnikom wyników badań, a konkretnie rozpoznania „zaburzenia ze spectrum autyzmu – zespół Aspergera” (C, 10) narratorki. Próba układania życia, praca zarobkowa, szukanie mieszkania, posady, jakiegokolwiek zabezpieczenia finansowego; sprawdzanie w internecie, w co ma się ubrać pisarka na spotkanie z czytelnikami, żeby ich nie urazić, łączy się z nieustannym diagnozowaniem własnych zachowań. Po pierwszym zdaniu „Chciałabym napisać samą prawdę” następne brzmią tak:

Już prawie od roku nie napisałam jednak ani słowa. Zamiast pisać, oglądam skarpetki na AliExpress. Dodaję odzież do koszyka na Zalando i zamawiam z magazynów w Chinach fokę uszytą ze szmaty. (C, 5)

²³ D. Kotas, *Cukry*, Wydawnictwo Cyranka, Warszawa 2021, s. 78. Strony w nawiasach, poprzedzone znakiem „C”, pochodzą z tego wydania.

Z jednej strony może tu chodzić o włączenie się w zwykłe życie, z reguły zdominowane przez zabiegi prokrastynacyjne, z drugiej o zdystansowaną i zintensyfikowaną samoświadomość własnej sytuacji, niczym w zdaniu:

Bycie mną jest dosyć męczące. Ciągłe się do siebie przyzwyczajam (C, 133),

ale zarazem:

Jestem taka, jak mój tekst [...] (C, 157)

Zdecydowana deklaratywność dotycząca bycia pisarką w połączeniu ze świadomością spectrum autyzmu pozostaje także w mocy w *Czerwonym młoteczku* wydanym w 2023 roku. Rzecz rozpoczyna się od rozbudowanej prezentacji:

To jest zwykła książka. Składa się z papieru oraz z mocnych szarpnięć, które są spowodowane ostrym hamowaniem na zakrętach [...] ²⁴

Sama opowieść już w pierwszym zdaniu wciela tekst w materię codzienności:

Uwaga, opowiem teraz jedną historię, ale będzie ona dosyć szarawa, będzie pospolita jak trikolorowe kocięta, a jednocześnie dżdżysta, szorstka w dotyku jak stara kapa na wersalkę i podskakując w miejscu, słowem naprawdę nieznośna, (Czm, 5)

opowieść ta służy też uporządkowaniu relacji między narratorką a światem:

ta książka jest jak książeczka wydzieranka i taka ma być. Czuję, że świat się rozpada, więc nie mogłabym napisać w takim świecie innej książki (Czm, 108)

i wreszcie:

To nie jest książka o autorce książki. Nie jest to też świadectwo ani pamiętnik, ani nawet literatura rozliczeniowa lub konfesyjna. (Czm, 128)

Pisanie w celu autoterapeutycznym też zresztą zostaje zaprzeczone. Wydawałoby się, że książki Doroty Kotas – zwłaszcza najnowsza – wpisują się bez reszty w dobrze znane przejawy autobiografizującego autotematyzmu ugruntowane już i ucukrzone. Nawiązywanie paktu z czytelnikiem i nieustanne go podważanie, gra imieniem własnym, wstawki intertekstualne,

²⁴ D. Kotas, *Czerwony młoteczek. Lektura dla klasy szóstej*, Wydawnictwo Cyranka, Warszawa 2023, s. 5 i 6. Strony w nawiasach, poprzedzone znakiem „Czm”, pochodzą z tego wydania.

aluzje do swoich wcześniejszych utworów w przekonaniu tym mogą utwierdzać. Tymczasem odczucie takie jest jedynie częściowo słuszne. Dominuje tu bowiem taki sposób pisania, który sytuuje się na granicy przystosowania i buntu, ustanowienia własnej tożsamości i zarazem osobności zwłaszcza wobec wciąż sygnalizowanych problemów z relacjami interpersonalnymi. *Czerwony Młoteczek* stanowi zapis prób włączenia się w zwykłe życie, jest jednocześnie rozliczeniem z matką i szerzej – rodziną, z systemem edukacji, z własną nadwrażliwością, z chęcią przekroczenia kulturowych ograniczeń połączoną z dążeniem do wpisania się w wymagania aktualnego świata²⁵. Sytuacja ta przełamuje się w wymiar prześmiewczy, niekiedy komiczny²⁶. Przede wszystkim, sama czynność pisania urasta do głównej zasady funkcjonowania w świecie i do roli zwornika własnego „Ja”. I znowu: owo pisanie dzieje się w cielesności, choć daleko tu do jego afirmacji. Ciało jawi się bowiem jako obce, nudne: „nudzi mnie moje ciało” (Czm, 141), choć to stwierdzenie też zostanie na dalszych stronach podważone, niechciane, niewpisujące się w kulturowe oczekiwania. Ale też niezbędne, zawsze obecne, nieusuwalne. Przede wszystkim pojawia się – aczkolwiek od razu ze znakiem zapytania – jako początek pisania, konkretnie jako brzuch – miejsce noszenia dziecka i zarazem jako załączek książki, a jednocześnie jako czas bycia w ciąży z własną matką (relacja matka–córka stanowi zasadniczy wątek, nie mogę jednak tutaj się nim dokładniej zajmować):

Może brzuch to dobre miejsce na początek książki, a może jest to bardzo złe miejsce. Jeszcze tego nie wiem [...]. Na pewno chętnie zrobią to za mnie inne osoby, które lepiej sobie radzą z tą dyscypliną. Ja potrzebuję już zacząć. W tej chwili brzuch wydaje mi się w sam raz – bardzo duży brzuch, brzuch wspólny. (Czm, 127–128)

Cielesność jest tożsama z pisaniem, pisanie z pracą, praca z pożytkiem:

Pisanie książki jest bardzo dziwną pracą, którą pragnę wykonywać, ponieważ nie nadaję się do żadnej innej pracy i ponieważ wyobrażam sobie, że może przynieść to jakiś pożytek komuś innemu. (Czm, 129)

Oczywiście nie da się nie zauważyć związków tych wątków z ciałopisaniem, w różnych jego odmianach. Niewątpliwie ze wszystkich omówionych

²⁵ Na ten temat w odniesieniu do *Pustostanów* por. T. Mizerkiewicz: *Czytanie postkrytyczne. Teorie i praktyki literaturoznawcze po konstruktywizmie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2024.

²⁶ Co poświadcza podtytuł *Lektura dla klasy szóstej*. Przypomnieć tu też można, że Kinga Dunin utożsamia *Czerwony młoteczek* z gatunkiem stand-upu. „Krytyka Polityczna” [dostęp: 10 czerwca 2023], <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/stand-up-doroty-kotas-recenzja-czerwony-młoteczek/>

w niniejszym artykule tekstów twórczość Doroty Kotas jest mu najbliższa. Można jednak też przyjąć, że rolę nadrzędną odgrywa tytułowy czerwony młoteczek jako – domyślny – instrument służący badaniom neurologicznym (cielesnym), jednocześnie jako narzędzie niezbędne do codziennego życia, jako ekwiwalent stanu emocjonalnego (smutku ale także gniewu) i przede wszystkim jako wcielenie autorki. W tej ostatniej roli służyć ma rozbijaniu ograniczeń systemu:

Jestem tu po to, aby roztrzaskać okna i rozsadzić w pył ściany, takie bowiem jest moje zadanie – moje, czerwonego młoteczka, narratora tej książki. (Czm, 15)

Jak nietrudno się domyślić inaczej rzecz się ma w przypadku twórczości Doroty Masłowskiej. Ograniczam się tu głównie do dwóch tomów felietonów pod tytułem *Jak przejąć kontrolę nad światem nie wychodząc z domu* wydanych w 2017 i 2020, publikowanych wcześniej w portalu Dwutygodnik.com, a także – choć w mniejszym stopniu – do *Duszy Światowej*, czyli do rozmów Drotkiewicz z Masłowską z 2013 r. Otóż w tych dwóch tomach autorefleksja na temat procesu twórczego nie zajmuje głównego miejsca, jest zdecydowanie zminimalizowana, co nie dziwi, wszak mamy do czynienia z felietonami, którym przyświeca cel inny: poszerzenie „wiedzy o nieważnym i okropnym” (Jpk I, 226) – by użyć określenia samej autorki²⁷, a zatem dostrzeżenie i opisanie tego, co pozornie nieistotne, a co jednak dosyć mocno wpływa na nasze życie. Tego zatem co rządzi światem codzienności od seriali poczynając, a na specyfice asortymentu w placówkach poczty polskiej kończąc. Co nie zmienia faktu, że refleksja na temat procesu twórczego i ogólniej – miejsca pisarza/pisarki w świecie – pojawia się wielokrotnie, choć w znamiennej dla Masłowskiej odsłonie. Po pierwsze, jako zdawanie relacji ze żmudnego procesu pisania. Oto jeden z przykładów:

Co za pech. Gdy już napisałam swoje wypracowanie na temat „Dlaczego kuchenne rewolucje są bardzo interesującym programem” i chciałam spokojnie iść bawić się na podwórko, odkryłam, że na ten temat w Dwutygodniku już pisano [...]

Co robić? Zastanawiałam się, patrząc przez okno na rozbawione dzieci, kopiące piłkę w wiosennym słońcu i roześmiane ptaki na drzewach [...] (Jpk I, 80)

i dalej:

²⁷ D. Masłowska, *Jak przejąć kontrolę nad światem nie wychodząc z domu*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2017, t. I, i 2020, t. II. Strony w nawiasach (skrót „Jpk” wraz z rzymską jedynką odnosi się do tego wydania i do tomu I. Natomiast z rzymską dwójką odnoszą się do drugiego tomu wydanego w 2020 roku).

Wiedziałam już, że z piłki nici, choć zza okna dobiegały wesole pokrzykiwania innych dzieci. Usiadłam przy biurku i jeszcze raz zaczęłam zastanawiać się na swoją pracę [...]. (Jpk I, 81)

Tu w moim wypracowaniu, by było jeszcze bardziej wypracowujące, zdecydowałam się zrobić małe podwypracowanko. (Jpk I, 86)

czy w innym miejscu:

Mam nadzieję, że w swojej rozprawce udowodniłam, że głupota może wyzwalać. (Jpk I, 102)

Najłatwiej przyjąć, że prześmiewcza, autoironiczna infantylizacja i deprecjacja własnych praktyk twórczych wiąże się z celowym przejawskawieniem konsumpcyjnego modelu świata (np. pisanie felietonów można sprowadzić do koniecznej czynności zarobkowej itp.). Ale jest tu coś więcej: autorka konsekwentnie poprzez taką właśnie autokreację wpisuje się we własną strategię doświadczania i obserwacji codzienności. Przy czym codzienność ta nieustannie oscyluje między wysoką przewidywalnością, potocznością i nudą a tym co „projektowane, teatralizowane i celebrowane”²⁸. Nieustanna konwergencja między ważnością i nieważnością, niezbywalnością tego co potoczne, zwykłe, ale też jednocześnie uciążliwe, szczególnie mocno daje o sobie znać w podróży, a konkretnie w sytuacji zagranicznego wyjazdu stypendialnego dla pisarzy odbywającego się w Szanghaju (przedstawionego w II tomie), gdzie – jak czytamy:

pisarze grają pisarzy, jak dzieci podjudzone przez dumnych rodziców. (Jpk II, 133)

Cały ten felieton poświęcony jest wkrzątywaniu się tejże grupy w codzienność. Choć tym razem jest to codzienność szanghajska, jednak uciążliwość rzeczywistości nawet tej stypendialnej, podobnie jak odruch wymiotny przy pisaniu tekstów na zamówienie, pozostaje bez zmian:

Nasze pokoje mają w sobie coś z tych zwyrodniałych torebek Balenaaaaga z cheap market. To syf, który z jakichś powodów uparł się by być splendorem [...]. Mówiąc najprościej: żyjąc w udającej suitę turpistycznej norze z karaluchami, żyjesz w niej. Patrzysz codziennie w tę otchłań a ona patrzy w ciebie. Każdy stypendysta próbuje zadomowić się w niej na swój sposób inaczej. Ja należę do sekcji, która kupuje rozmaite chińskie lizole i szoruje wszystko przeklinając i pomstując. (Jpk II, 180)

²⁸ Odwołuję się tu do cennej książki Rocha Sulimy, *Powidoki codzienności. Obyczajowość Polaków na progu XXI wieku*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2022, s. 416, 430.

Z jednej strony owo wciąż podkreślane sprzątanie, aranżowanie, czyszczenie budzącej wstręt codzienności służyć może jako usprawiedliwienie zabiegów prokrastynacyjnych, a zatem opóźniających wymóg pisania, z drugiej nadmiarowe działania porządkujące mogą być interpretowane jako metaforyczna zapowiedź próby sublimacji w pisaniu. Przy czym każde z nasuwających się tu wyjaśnień rozbija się o prześmiewczą drwinę. W efekcie owa konwergencja pisania z krzątaństwem otwiera możliwości dla takiego odczytania sensu tworzenia, które tę codzienną tandetność powtarza i odtwarza stanowiąc jedyny sposób na zbudowanie względem niej dystansu. Dystansu, który właśnie tekst felietonu poświadcza²⁹:

Mimo przynagleń organizatorów nie potrafię wziąć się do pisania. Zwlekam. Organizycznie wije się. Kluczę, kłamię, że już właściwie mam gotowe, lecz pies zjadł mi zeszyt ... Wreszcie przyparta do muru siadam... Przeglądając notowania giełdowe i wykaz najnowszych zbrodni w Łódzkiem, smażę przyprawiające o torsje wypracowanie o tym, dlaczego w moim odczuciu na świecie nie ma wspólnoty [...], (Jpk II, 131)

dalej:

Pocę się, Lepię, klecę. Widzę demony [...]. Ale błagam, nie było to ani trochę cyniczne. Nie było! Naprawdę uważam, że te problemy są ogromnymi problemami! [...] Tak, wstydziłam się tego, co robię. A jednocześnie nie sposób było odmówić mi pewnej skuteczności [...]. Jak posklejawszy garść trywialnych kocopołów stylistycznym super glue, upchnąć je w pliku tekstowym i wysłać, licząc, że we względnej całości doleci do chińskiego serwera i rozleci się dopiero po publikacji? Niestety umiem to. Umieć! Każdy z nas to potrafi i dlatego siedzimy dzisiaj właśnie tutaj, w Stowarzyszeniu Pisarzy... (Jpk II, 133)

Instrumentalizowanie literatury, pisania pod przymusem (nawet jeśli tylko stypendialnym i w zbożnym celu) nie da się utożsamić z aktem twórczym z wyboru, z własnej woli. I mimo że wyjazd na stypendium oznacza pisarski sukces, autoironia jest oczekiwana i przewidywalna. Ale pojawia się coś jeszcze: poczucie konieczności działań w każdym wymiarze funkcjonowania w świecie. Pisarskie zmagania z codziennością, współgrające z procesem twórczym, znajdują swój szczególnie mocny wyraz w zakończeniu I tomu. Mimo że tytuł dwutomowej całości brzmi *Jak przejąć kontrolę nad światem nie wychodząc z domu*³⁰, w ostatnim felietonie pisarka jednak z domu wychodzi.

²⁹ Masłowska – jak wiadomo – sama chętnie posługuje się terminem „codzienność” przywołując zresztą *Antropologię codzienności* Rocha Sulimy, który z kolei w swojej najnowszej książce (por. przypis 28) przypomina, że pisarka była jego studentką.

³⁰ Tytuł ten nabrał zupełnie innego znaczenia w chwili ukazania się drugiego tomu w 2020 roku w trakcie pandemicznego lockdownu.

Sama najpierw podsuwa uogólnienia o pisarzu – w rodzaju męskim, trawestując Gombrowicza:

Poniedziałek on, wtorek on, Środa Popielcowa, Czwartek Saturnowych obniżek, Black Friday on [...] wreszcie nie może wytrzymać, wychodzi i łązi, łązi, flanerystycznie łązi bez sensu [...] próbując zgubić się, przepaść, WYTRZEĆ siebie w innych ludzi. (Jpk I, 220)

Utożsamia się zatem z taką właśnie sytuacją, zaznaczając, że zarówno nie-przynależność, całkowita osobność, jak też wpasowanie w innych nie są tu wyjściem:

Tak i ja szłam przez wpółbrukowane wygony przy Pałacu Kultury [...] Pośpiesznym krokiem osoby, która idzie NIGDZIE, ale nie jest z tego szczególnie dumna, wręcz przeciwnie, jest zażenowana, że tam idzie, więc idzie szybko skupiona, nieprzyjemna, roztrącająca tych różnych proroków. (Jpk I, 220)

Owo „chodzenie nigdzie” nie wpisuje się we współczesne tryby zachowań oparte na koniecznej użyteczności i przydatności. W niedawno opublikowanym tekście o znamienym tytule: *Prace cielesne* autorstwa właśnie Maśłowskiej, a zamieszczonym w „Tygodniku Powszechnym”, napisanym w innej konwencji niż omawiane tu felietony, pojawia się znowu relacja między chodzeniem i pisanem (pierwsze zdanie nagłówek brzmi: „by móc pisać chodzę”), relacja coraz dobitniej utożsamiana z byciem wśród ludzi. Znajdujemy tu takie oto zdania:

Jednak w toku lat coraz bardziej czuję, że to ono [ciało – A.Ł.] w dużej mierze pisze. Że pisanie to praca może nie fizyczna ale cielesna. Nierzadko by móc pisać chodzę. To specyficzne chodzenie powiem pretensjonalnie, wcześniej obdzierałem się jakby ze skóry [...]. Zaglądam w twarze, przypatruję się oknom i stojącym w nich ludziom [...]. Ja we wszystkich i wszyscy w mnie. Przy tych obcych ludziach, pasażerach autobusów, kierowcach, przechodniach wprawiam się w bolesny, napięty stan, podobny do niespokojnego snu.³¹

Przy czym cielesność ujmowana jest tu jako gwarant tego co autentyczne, co dane bez zapośredniczeń, niczym „obdarcie ze skóry” umożliwiający najbardziej bezpośredni kontakt ze światem. Czytamy u Maśłowskiej:

to rozumiem pod obdarcie ze skóry: zdjęcie warstw ochronnych, pozwolenie życiu się przenikać z całą jego namiętnością i ohydą.³²

31 D. Maśłowska, *Prace cielesne*, „Tygodnik Powszechny”, 6–12 listopada 2024, nr 45 (3931), s. 76.

32 Tamże s. 76.

Co zatem się zmieniło? Ujawniona pisarska autoświadomość, tak dobrze znana z XX i z przełomu XX/XXI wieku, nabiera innego charakteru. Miał problematyzacji samego procesu pisania, w powiązaniu z prezentacją świata i jednocześnie prób uchwycenia jego doświadczania, miał eksponowania pisania sobą i pisania siebie – mamy wyciszenie samego aktu kreacji, sprowadzenie go do spłotu tego co cielesne, powiązane z wymiarem materialnym, afektywne, konkretne i zarazem codzienne, pozornie zatem utożsamione z aktywnością jakich wiele. Otóż owa ciągle obecna nierozdzielność samej fizycznej czynności pisania od codziennej aktywności funkcjonuje niczym łącznik między podmiotem i jego afektami, emocjami, cielesnością a materialnym konkretem świata. Sama codzienność przy swojej zwyczajności, brakiem nadziei na jakąkolwiek odświętność, nie mówiąc już o zwykłej odmianie, jest równoznaczna z gwarantem istnienia (w jej ramach i na przekór jednocześnie), ma charakter wszechobecny i to niezależnie od faktu, czy czytamy o polskim mieście (Kotas), o Londynie (Grzegorzewska), Szanghaju (Masłowska), czy wreszcie o miejscu dalekim od ludzkich skupisk (Lebda) i zarazem zdecydowanie tymczasowym³³. Jednocześnie zarówno twórczość jak i codzienność dalekie są od wszelkiej sakralizacji. A przecież pamiętamy, jak uświęcany może być konkret zwyczajności: otaczające pisarza przedmioty, jego pokój, biurko, kartki z jednej strony już zapisane – przynoszące natchnienie (Konwicki), zatemperowane równo ołówki, mające ukoić skłonności piszącego do nadmiernej pedanterii (Pilch). Konkrety te, nawet jeśli nie były przesadnie sakralizowane, podlegały mocom kreacyjnym, na zasadzie pełnego podporządkowania.

Zarówno proces pisania jak i zmagania z codziennością³⁴ ukazane obecnie zostają z reguły w wymiarze czynnościowym, w trakcie działań organizacyjnych i zazwyczaj między prokrastynacją (zwłaszcza Kotas i Lebda) i kompulsywnością (Grzegorzewska). Za każdym razem kompulsywne pisanie i codzienne porządkowanie służyć ma niepoddawaniu się bierności. Innymi słowy, chodzi o relację z codziennością niebezpiecznie dominującą (u Tulli), przewyżczaną na przekór wszystkim przeszkodom (u Kotas), niekiedy powiązaną z harmonijnym współbyciem, opartym na zderzeniu z jednej strony głodu życia (łakomstwa!) z pogodzeniem się z nieuchronnością śmierci (u Lebdy) i wreszcie u Masłowskiej z autoironiczną chęcią zawładnięcia światem sprzęgniętą z wyzwaniem, jakim jest autentyczność.

33 Przedstawienie bibliografii przedmiotowej na temat codzienności w literaturze współczesnej ze względu na jej rozmiary jest zadaniem niewykonalnym. Ograniczę się jedynie do inspirującej dla literaturnawców książki *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna* red. nauk. Małgorzata Bogunia-Borowska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009.

34 Widoczne też u pisarzy/autorów np. u Pawła Sołtysa, jednak w analizowanej tu twórczości wybrzmiewają wyjątkowo dobitnie.

Choć łatwo przyjąć, że zmieszanie, wzajemna relacyjność między aktami pisania i krzątania prowadzić może albo do postawy bierności, braku woli, w efekcie do „odmowy, do zmęczenia uczestnictwem w kulturze”³⁵ albo do gniewu, irytacji, świadomości bezsilnego oporu, nieskuteczności buntu. Może, ale nie musi. We wszystkich analizowanych tekstach widać starania o sprostanie tej sytuacji, o jej przewycięzenie: u Kotas są to wyraźne, choć niekiedy ze świadomością fiaska – próby adaptacji, u Lebdy – współbycie z umierającą, u Masłowskiej – prześmiewczość pokrywająca problemy bycia w tym co obce i codzienne, u Grzegorzewskiej – walka o przetrwanie, dbanie o umykającą „normalność”. Nie ma tu apologii biernego przegrywu, docenienia porażki, dominuje – mimo wszystko – dążenie do aktywności i do samostanowienia.

Czy jednak rzeczywiście ważne są tu wyłącznie kwestie funkcjonowania w świecie, bycia w nim bądź na zasadzie odmowy, rezygnacji, bądź trudnego, ale jednak, przytaknięcia? Choć, rzecz jasna, mają one charakter niezaprzeczalny, trudno przecież nie przyjąć, że taka odpowiedź nie jest do końca wystarczająca.

Może zatem, po pierwsze, w zaznaczaniu wymiaru czynności fizyczno-cieleśnej owego twórczego pisania i jego włączeniu w codzienność da się dostrzec zasadę współudziału w świecie, różnych form sprawczości (udanej bądź nieudanej), minimalnej i bardziej znaczącej aktywności w każdej postaci. Po drugie, chyba najbardziej oczywiste, przy takim ustawieniu relacji między tym co zwykłe, zmuszające do aktywności, a samym pisaniem nie sposób nie dostrzec działań autoterapeutycznych. Po trzecie wreszcie, mimo że właściwie prosi się, żeby napisać o sprowadzeniu pisania do zwykłej profesji, wymagającej tylko nieco innych zasad niż np. praca w korporacji, jednakże wyjaśnienie takie nie wydaje się przekonujące. Otóż można też przyjąć, że domykanie procesu twórczego w ramach cielesnej aktywności i dosłownej materialności kryje w sobie chęć przebiccia się przez „świat podrobiony”³⁶. Czy owo wyciszenie, niekiedy przemilczenie, dotychczasowych postaci autotematyzmu, nie ma być przejawem niechęci wobec przesadnej autokreacji aktu twórczego? Czy nie ma oznaczać dążenia do autentyczności – jak chce Masłowska? Czy wreszcie nie ma być rodzajem odpowiedzi na coraz wyraźniej przebijający się wymóg szczerości³⁷ jakkolwiek rozumianej, to przede wszystkim trudnej do osiągnięcia, by nie rzec – niemożliwej, ale mimo wszystko pożądaney.

35 Cytat z wiersza Joanny Mueller *Post fast scriptum* z tomiku: *Somnambóle fantomowe*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003.

36 Sięgam tu do terminu P. Czaplińskiego z jego książki pod takim właśnie tytułem.

37 Celowo nawiązuję tu do znanego terminu „nowa szczerość” D.F. Wallace’a, choć zdaję sobie sprawę z tego, że to temat na osobny artykuł.

Czy mamy do czynienia z istotnym zwrotem? Przyszłość pokaże, niemniej przesunięcie punktu ciężkości z dyskursywnej autorefleksji, rozbudowanej autofikcji, na rzecz ukazania – pozornie zwykłej – aktywności, może być sygnałem nowego spojrzenia na funkcję literatury i nowego widzenia jej roli jako zwornika między afektami, emocjami, cielesnością podmiotu a materialnym konkretem świata.

Anna Łebkowska

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-3954-5388](https://orcid.org/0000-0002-3954-5388)

Writing mixed with everyday life: A new form of presence of the creative processes in contemporary Polish novels

Summary

One of the most notable trends in contemporary fictions of the autobiographical kind is the fading away of self referentiality. Not so long ago authors would often comment on the their way of getting along with the writing, share or expose for questioning their emotions and motives, i.e. they wrote and re-wrote themselves. Now, it seems, that self-conscious preoccupation with oneself and one's creative performance is giving way to a nexus of the body with its physical sensations, affects, everyday experiences and writing (poetic expression). Writing is, after all, a repetitive physical activity like any other daily routines (nowhere is that more apparent than in the novels of Wioletta Grzegorzewska, Dorota Kotas, Małgorzata Lebda and Dorota Masłowska). It functions as a link between the subject with its emotions, its corporeality and the material concreteness of the world. The recognition of that fact brings with it a new understanding of literature, its role and function.

Key words

Contemporary Polish novel – autofiction – body poetics – everyday life – Dorota Kotas (b. 1994) – Dorota Masłowska (b. 1983) – Wioletta Grzegorzewska (b. 1974) – Małgorzata Lebda (b. 1985)

Słowa kluczowe

polska proza współczesna, autotematyzm, codzienność, Dorota Kotas, Dorota Masłowska, Wioletta Grzegorzewska, Małgorzata Lebda

Bibliografia

- Bargielska Justyna, 2013, *Małe lisy*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Bargielska Justyna, 2013, *Małe lisy*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Barthes Roland, 1996, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- —, 2009, *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red. nauk. Małgorzata Bogunia-Borowska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Dunin Kinga, 2023, „Krytyka Polityczna”, 10 czerwca 2023, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/stand-up-doroty-kotas-recenzja-czerwony-mloteczek/>
- Grzegorzewska Wioletta, 2021, *Wilcza rzeka*, Warszawa: Wydawnictwo WAB.
- Iwasiów Inga, 2020, *Odmrażanie. Literatura w potrzebie*, Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Kotas Dorota, 2019, *Pustostany*, Warszawa: Wydawnictwo Niebieska Studnia.
- Kotas Dorota, 2020, *Cukry*, Warszawa: Wydawnictwo Cyranka.
- Kotas Dorota, 2023, *Czerwony młoteczek. Lektura dla klasy szóstej*, Warszawa: Wydawnictwo Cyranka.
- Lebda Małgorzata, 2023, *Łakome*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Lebda Małgorzata, 2016, „Punctum” wiersza, „punctum” fotografii, [w:] *Literatura wykadrowana*, pod red. J. Kowalskiego i M. Pranke, Toruń: Wydawnictwo Koło Lektury Filologiczno-Filozoficznej.
- Łebkowska Anna, 2019, *Rozmowy z pisarką/pisarzem – nowa odsłona?*, „Teksty Drugie” nr 1, s. 368–383.
- Masłowska Dorota, 2017, *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, t. I, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Masłowska Dorota, 2020, *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, t. II, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Masłowska Dorota, 2024, *Prace cielesne*, „Tygodnik Powszechny”, 6–12 listopada 2024, nr 45 (3931), s. 76.
- Mizerkiewicz Tomasz, 2024, *Czytanie postkrytyczne. Teorie i praktyki literaturoznawcze po konstruktywizmie*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Mueller Joanna, 2003, *Somanmbóle fantomowe*, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Nycz Ryszard, 2001, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków: Wydawnictwo Universitas.
- Olsen Bjornar, 2013, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. Bożena Shallcross, Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Rudzka Zyta, 2018, *Krótką wymianą ognia*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

- Sulima Roch, 2000, *Antropologia codzienności*, Kraków: WUJ.
- Sulima Roch, 2022, *Powidoki codzienności. Obyczajowość Polaków na progu XXI wieku*, Warszawa, Wydawnictwo Iskry.
- Szewczyk Joanna, 2023, *Pandemiografie, teorie, praktyki, prognozy*, „Teksty Drugie”, nr 2.
- Tokarczuk Olga, 2014, *Księgi Jakubowe*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Tulli Magdalena w rozmowie z Justyną Dąbrowską, 2017, *Jaka piękna iluzja*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Waligóra Agnieszka, 2023, *Nowy autotematyzm? Metarefleksja w poezji polskiej po roku 1989*, Kraków: Wydawnictwo Universitas.